

DEL ARTISTA COMO GENERADOR DE TEJIDO ARTÍSTICO COLABORATIVO.
ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A LAS ACCIONES GENERADAS EN EL
PROYECTO *CONTAMINADOS, LO POPULAR EN ARTE* EN LA ISLA TRINITARIA

Julio César Abad Vidal¹

Ante la miseria humana y económica, hay que preguntarse, ¿qué le queda al arte, realizado por indecisos pequeñoburgueses para los potentados? ¿Qué se puede adaptar de él a una sociedad funcional? Porque indudablemente la actual sociedad se ha revelado como nada funcional para la mayoría de las personas... siempre y cuando no se cifren los objetivos humanos de la obtención de emblemas procedentes del endiosamiento del Estado.

Carl Einstein, “Sobre el arte primitivo”².

Introducción

Durante 2018, y bajo el título de *Contaminados, lo popular en arte*, se ha desarrollado un muy dilatado programa, dirigido por Marco Alvarado, Matilde Ampuero y Patricia Muñoz, que ha partido de una sentida inquietud en torno a la dilatada hibridación que existe entre las producciones artísticas populares y el trabajo de los artistas contemporáneos en Ecuador, así como de una interrogación acerca de los modos en que podrían ser fortalecidas diversas prácticas artísticas en distintas comunidades locales.

El proyecto ha abarcado tanto propuestas en el interior de un museo como el desarrollo de actividades artísticas comunitarias en ámbitos que trascienden los límites del espacio institucional y que han tenido lugar, precisamente, en los entornos que

¹ Julio César Abad Vidal (Madrid, 1975), es Premio Extraordinario de Doctorado en Filosofía y Letras por la Universidad Autónoma de Madrid. Doctor en Filosofía (Área de Estética y Teoría de las Artes), Licenciado en Historia del Arte y Licenciado en Estudios de Asia Oriental, asimismo por la UAM. Se ha vinculado en diversas ocasiones con Ecuador, donde ha sido Investigador Docente del Proyecto Prometeo de la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación en la Facultad de Filosofía y en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca en 2014, y docente y Director de Investigación de la Facultad de Artes de la misma universidad en 2017.

² “El arte primitivo”, en Einstein, Carl: *El arte como revuelta*. Ed. de Uwe Fleckner. Tr. de María Dolores Ábalos. [Madrid], Lampreave y Millán, 2008, pp. 37-38. La cita procede de la p. 37. Ed. orig.; “Zur primitiven Kunst”, en Rubiner, Ludwig (ed.): *Die Gemeinschaft Dokumente der geistigen Weltwende*. Postdam, Gustav Kiepenheuer, 1919, pp. 175-176.

habitan los miembros de aquéllas. Así, por un lado, el programa ha contado con el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) de Guayaquil como una suerte de ágora, habiéndose inaugurado en sus instalaciones una muy nutrida exposición el 16 de octubre de 2018, que ha mostrado la obra de los artistas y colectivos Daniel Adum Gilbert, Flavio Álava, Marco Alvarado, Ilich Castillo, Gabriela Chérrez, Cerros vivos, Colectivo Warmi Muyu, Paco Cuesta, Ana Fernández, Galo Galecio, Julián García, Javier Gavilanes, Bryan Granda, César Guale, Graciela Guerrero, Judith Gutiérrez, Pamela Hurtado, Manuela Ima, Christian Intriago, Jorge Jaén, Guillermo Latorre, Pedro León, Los Chivox, Noé Mayorga, Diego Muñoz, Romelia Papue, Xavier Patiño, Patricio Ponce Garaicoa, Marcos Restrepo, S. T., Marcos Santos, Eduardo Solá Franco, Enrique Tábara, Jorge Velarde, Juan Villafuerte, Carolina Zambrano, Aurora Zanabria y Hernán Zúñiga, así como de los fotógrafos y realizadores audiovisuales Johis Alarkón, Ricardo Bohórquez, Bryan Chacón, Kevin Herrera, Carlos Icaza, Eduardo Jaime, Christian Lara, Gustavo Macías, Jorge Massucco, Marlon Alberto Matías Borbor, Ericka Olivares y Andrea Rodas, y ha expuesto diversos documentos facilitados por los activistas Silvia Buendía, Emilio Chong, Pancho Jaime, Marie Therese Lager y Verónica Potes. Una muestra que ha contado con la colaboración en el guión museográfico de la antropóloga Marie Therese Lager (Viena, Austria, 1985).

El planteamiento teórico de la exposición, abordado conjuntamente por Alvarado, Ampuero y Lager, quienes suscriben la integridad de los textos publicados en el catálogo de la muestra, se ha hallado articulado en torno a la discusión de lo “hegemónico” y su disidencia, cifrada en un eje “contra-hegemónico” y un tercero “no hegemónico”. Los autores se refieren a este carácter hegemónico identificándole con un sistema de “hegemonías duras o persuasivas con que operan los sistemas de poder que reproduce el sistema artístico global y dentro del que operan las prácticas contrahegemónicas, que se esfuerzan por viabilizar un giro hacia espacios de relativa autonomía”³. En efecto, si tras la independencia del país, y desde la constitución misma de la nación ecuatoriana se definió normativamente el ideal del “buen ciudadano”⁴, y estéticamente se impuso la idea de la “pureza” estética, la contemporaneidad ha

³ *Contaminados, lo popular en arte*. Guayaquil, MAAC, 2019, p. 11.

⁴ *Cfr.* Kennedy Troya, Alexandra y Fernández Salvador, Carmen: “El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador”, en *Ecuador. Tradición y modernidad*. Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural en el Exterior, 2007, pp. 45-52.

asumido en el interior del arte una disolución de estas fronteras. En este sentido, por ejemplo, la muestra ha ofrecido la relectura de los símbolos patrios acometida por Ana Fernández (Quito, 1963) en una de sus obras capitales, *Que la patria os premie* (2000, acrílico sobre tela, 150 x 200 cm), y ha recuperado espacios de disidencia respecto de episodios recientes relacionados con el arte en el espacio público, tales como la propuesta *LitroxMate* de Daniel Adum Gilbert (Guayaquil, 1978), iniciada en 2011 contra una ordenanza municipal de su ciudad, y que ha sido replicada a menor escala en el interior del museo, o la iniciativa de Jorge Jaén (Guayaquil, 1961) *Burros de colores*, desarrollada en 2011 que se dirige a criticar parafernalias artísticas globalizadoras e institucionales⁵.

El MAAC ha servido, asimismo, de sede para la celebración de un extenso ciclo de ponencias que se ha ocupado de la discusión de las mismas cuestiones artísticas, estéticas y sociales relacionadas con los aspectos críticos que avivan el proyecto. Finalmente, *Contaminados, lo popular en arte* ha implicado la realización de talleres en diversas localidades de la costa ecuatoriana, tales como parroquia La Pila, en la provincia de Manabí, y, muy en particular, en el sector Isla Trinitaria, de la ciudad de Guayaquil.

El proyecto *Contaminados, lo popular en arte* se ha constituido, de este modo, en una iniciativa extraordinariamente compleja a cuya cabeza se hallan las gestoras Matilde Ampuero –curadora de la muestra del MAAC⁶– y Patricia Muñoz –responsable de la gestión y la logística del conjunto de las actividades desarrolladas⁷–, y el artista Marco Alvarado –director artístico y responsable de los talleres⁸–, todos ellos guayaquileños.

⁵ Cfr. *Contaminados, lo popular en arte. Op. cit.*, pp. 15 y 84, respectivamente.

⁶ Matilde Ampuero (Guayaquil, 1961) es autora, gestora cultural y curadora. Su último trabajo curatorial anterior al que nos ocupa ha sido el ya emblemático *¿Es inútil sublevarse? La Artefactoría: Arte y comentario social en el Guayaquil de los ochenta*, celebrado en el MAAC entre el 15 de noviembre de 2016 y el 10 de octubre de 2017. Una exposición que, incomprensiblemente, no generó una amplia discusión entre la crítica de arte en Ecuador, por lo que excusamos indicar la que publicamos. Vide Abad Vidal, Julio César: “Una muestra histórica: *¿Es inútil sublevarse? La Artefactoría: Arte y comentario social en el Guayaquil de los ochenta*”, en *Letras del Ecuador* (Quito), n° 208, enero de 2017, pp. 24-25.

⁷ Patricia Muñoz (Guayaquil, 1967) es gestora. Entre los numerosos proyectos en los que ha trabajado, destaca su dilatada vinculación con el guayaquileño Centro Integral Psicopedagógico y Rehabilitación (CIPAR).

⁸ Marco Alvarado (Guayaquil, 1962) es artista y docente, y cuenta con una amplia experiencia en la implementación de talleres de arte y comunidad. Fue miembro del colectivo La Artefactoría.

El presente ensayo pretende en primer lugar establecer una aproximación al trabajo del director de los talleres desarrollados en el marco del proyecto *Contaminados, lo popular en arte*, Marco Alvarado, deteniéndose en particular en cuanto concierne a los procesos que pueden relacionarse más concretamente con el desarrollo de los talleres que ha dirigido en Isla Trinitaria. En segundo lugar se encaminará al análisis de estos talleres –confiando en no fatigar al lector por su carácter descriptivo, por cuanto lo consideramos necesario para una cabal comprensión de las energías operadas en los mismos– mediante el que se pretende reflexionar sobre su praxis en el camino hacia una definición de las prácticas artísticas comunitarias.

Del artista como generador de tejido artístico colaborativo

Como director artístico de los talleres, la responsabilidad de Marco Alvarado excede y supera la práctica habitual de los artistas relacionales, quienes generan, tal y como la ha caracterizado Nicolas Bourriaud, y mediante un evento en el interior del museo o de la galería de arte, y frecuentemente en la jornada inaugural de una exposición, una “colectividad instantánea de espectadores-participes”⁹. Una comunidad tan instantánea como efímera, podríamos sugerir nosotros, del mismo modo que convendría recordar que a estas jornadas inaugurales son estratégicamente invitados periodistas, críticos, curadores, coleccionistas, artistas y otros agentes de un hiperespectacularizado mundo del arte como el presente¹⁰. Un censo en exceso tendencioso, lo que mina el mismo potencial relacional al operar sobre un conjunto de individuos escasamente abierto.

El desarrollo de los talleres de *Contaminados, lo popular en arte* invita a interrogarse en torno al fenómeno de las prácticas artísticas contextuales o relacionales

⁹ Bourriaud, Nicolas: *Estética relacional*. Tr. de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, p. 71. Ed. orig.: *Esthétique relationnelle*. Dijon, Les Presses du réel, 2001.

¹⁰ “Los procedimientos «relacionales» (invitaciones, audiciones, encuentros, espacios de convivencia, citas, etc.) son sólo un repertorio de formas comunes, de vehículos que permiten el desarrollo de pensamientos singulares y de relaciones personales con el mundo. La forma que cada artista le da a esa producción relacional no es inmutable: los artistas encaran su trabajo desde un punto de vista triple, a la vez estético (¿cómo «traducirlo» materialmente?), histórico (¿cómo inscribirse en un juego de referencias artísticas?) y social (¿cómo encontrar una posición coherente en relación con el estado actual de la producción y de las relaciones sociales)”. *Ibid.*, p. 55.

tan en boga en la actualidad. Pareciera, en este sentido, que el mundo del arte precisara, como cualquier fenómeno comercial de la sociedad ultracapitalista en la que vivimos, de nuevas etiquetas para satisfacer un tan contumaz como frívolo anhelo por lo nuevo. Este comportamiento es similar al del consumo de las *vanguardias* artísticas del pasado siglo que consideramos adecuado reconsiderar brevemente aquí. En efecto, el concepto de vanguardia se constituyó en el *topos* privilegiado de la reflexión sobre el arte contemporáneo desde mediados del siglo XIX, siendo el de “vanguardia”, como el de “progreso” –el *progressus* latino con el que se aludía a la marcha de las tropas–, un término de origen militar, que supone la afirmación de una vocación activa, transformadora, cabe decir “política” en la obra de arte¹¹. No obstante, y desde los años sesenta del pasado siglo, una lúcida corriente de pensamiento ha problematizado el ideal teleológico que en la bibliografía más tópica ocupan las diversas vanguardias.

En 1962, Hans Magnus Enzensberger publicaba en su ensayo *Einzelheiten* (Detalles), y concretamente en uno de sus capítulos, «Aporien des Avantgarde» (Aporías de la vanguardia), una denuncia de las contradicciones implícitas que el concepto de “vanguardia” suscita, así como una reflexión sobre el sesgo violento que presenta ya el mismo vocablo. El término “vanguardia”, afirma Enzensberger, supone la afirmación de una avanzadilla que marca el rumbo, y que habrá de ser seguida después por el común. Esta consideración conduce a Enzensberger a la identificación de una doble aporía. En primer lugar, señala que el establecimiento de este discurso precisa de un modelo teleológico. Sin la posibilidad de aventurar qué va a ocurrir, de predecir el futuro, la creencia en este seguimiento popular y subsiguiente de los avanzados resulta, para Enzensberger, una falacia. En segundo lugar, y más aparatosamente, la beligerancia vanguardista se torna totalitaria, reaccionaria, pese a la vocación liberadora de sus primeros momentos. En un contundente rechazo de este tipo de prácticas, tanto

¹¹ El sustantivo español “vanguardia” constituye un galicismo. Su etimología procede de la expresión francesa *avant-garde*, un término militar medieval que, metafóricamente, ha sido empleado con regularidad, en relación con las artes desde mediados del siglo XIX, si bien, ejemplos de su utilización pueden hallarse en siglos anteriores, como el que ha ofrecido Matei Calinescu tomado de la obra de Étienne Pasquier (1529-1615), *Recherches de la France*. En el texto recuperado por Calinescu se afirmaba que poetas como Scève, Bèze o Pelletier, eran considerados la “vanguardia” en “la gloriosa batalla contra la ignorancia”. Calinescu, Matei: *Cinco caras de la modernidad*. Tr. de María Teresa Beguiristain. Madrid, Tecnos, 1991, p. 101. Una vocación de emancipación respecto de las servidumbres tradicionales, que se constituye, asimismo, en un relato teleológico.

artísticas como críticas, dirigido muy especialmente a la labor de György –o Georg– Lukács, afirma Enzensberger con harta elocuencia que,

La actitud progresista se distingue de la reaccionaria precisamente por su capacidad de duda y de desconfianza. El elemento constitutivo de toda crítica progresista es la disponibilidad para revisar todas las tesis fosilizadas y para reexaminar sin descanso las propias premisas. Por el contrario, la crítica reaccionaria cree estar siempre y por definición, en la verdad. Se cree dispensada de reflexionar sobre sus postulados, por una parte, sabe acomodar, sin más ni más, sus juicios a las circunstancias políticas del momento; por otra, no tiene la menor duda acerca de lo que debe considerarse sano, bello y positivo¹².

Una declaración que citamos *in extenso* por cuanto resulta afín a los postulados de Alvarado, en esencia enemigo de cualquier actuación policial represora para la consecución de cualesquiera tesis. Del mismo modo, las vanguardias históricas – las mal llamadas “vanguardias heroicas”, como se ha apuntado–, manifestaron un agón contra la tradición representativa, pero mantuvieron la visibilidad o la hapticidad, en los casos de las obras visuales y escultóricas, respectivamente. La desestabilización de este carácter objetual no se produjo hasta la irrupción de la performance¹³, sin embargo, subsistió la fetichización de estos procesos mediante los registros fotográficos y videográficos susceptibles de ser expuestos en galerías y museos, y de ser, naturalmente, mercantilizados. Más aún, el componente agonístico, competitivo, de los más de los comportamientos artísticos, resulta opuesto a las prácticas generadas en los talleres, que resultan –esencialmente– de carácter colaborativo.

Por otro lado, pareciera que en la actualidad se designa como *artístico* todo aquello que no puede ser definido más específicamente. Ya no se trata de la supervivencia de un modelo institucional del sistema del arte que consagra como *arte* todo aquello que se hace penetrar en el circuito de galerías, publicaciones y museos¹⁴,

¹² Enzensberger, Hans Magnus: *Detalles*. Tr. de N. Angochea Millet. Barcelona, Anagrama, 1967, p. 148.

¹³ La Real Academia de la Lengua Española acepta el anglicismo como un sustantivo femenino.

¹⁴ Según el cual, “arte” sería aquello que un artista, un crítico, un galerista o un curador o comisario, introducen en el circuito institucional del arte. Así, por ejemplo, en su ensayo *L’Arte* (Milán, Istituto Editoriales Internazionali, 1973), Dino Formaggio sintetizaba la cuestión con esta afirmación únicamente tautológica en apariencia: “arte es todo aquello que los hombres llaman arte”. Formaggio, Dino: *Arte*. Tr. de José-Francisco Ivars. Barcelona, Labor, 1976, p. 11.

sino que esta disolución de definiciones concretas se antoja haber entrado en una fase de metástasis, convirtiéndose en uno de los mayores cómplices en el proceso de la espectacularización del mundo todo.

Por el contrario, la apertura a una comunidad ya definida –uno de los triunfos del proyecto es el de haberse implantado en sectores en los que funciona una afirmación comunitaria, acaso por la misma hostilidad del mundo que queda afuera y que se identifica con actividades de diferente signo–, ha redundado, mediante la implementación de procesos y de conocimientos nuevos, en diversos beneficios, como se verá. No obstante, aún con mayor importancia, creemos que estos talleres ejemplifican el modo en que compartir un espacio de diálogo, hospitalario y cómplice, que se sustrae temporalmente a un mundo deshumanizado y acechado por la violencia, a la esclerotización de las posibilidades de la conciencia, a la anestesia del consumo y a la creciente disminución de los horizontes del pensamiento de acuerdo con las cortinas de humo lanzadas por los medios de información dominantes, constituye un modelo de oposición. Como puede serlo, por ejemplo, y a título individual, dedicar el tiempo cautivo que transcurre en los desplazamientos al trabajo o a la escuela en un medio de transporte público, a leer, pongamos, una obra de Lev Tolstói sacada de la biblioteca, en lugar de ocuparlo jugando a un videojuego con el teléfono móvil (o celular).

Como se ha señalado, la responsabilidad de la concepción de las prácticas en comunidad desarrolladas bajo la forma de talleres en el seno del proyecto *Contaminados, lo popular en arte* ha recaído en el artista guayaquileño Marco Alvarado, quien se ha vinculado muy activamente durante los últimos años en diversas prácticas artísticas comunitarias en diferentes localidades de la costa ecuatoriana, siendo estas experiencias particularmente relevantes para su propio trabajo artístico personal por cuanto le condujeron a ahondar aún con mayor profundidad en su propio cuestionamiento crítico de la realidad de su país. Y, en particular, le resultarían decisivas las experiencias vividas en 2010 en la comuna La Esperanza, en el cantón Pedro Carbo, en la provincia del Guayas¹⁵. Vivencias y registros que articuló en un conjunto expuesto por vez

¹⁵ “La Esperanza fue uno de los lugares transitados en ese recorrido, donde el artista decidió detenerse y sumarse a un proyecto de largo aliento que permitiera fortalecer los lazos de la comunidad del sector. Se proyectó como un programa de forestación, reforestación [,] agroforestería, cultura integral y turismo vivencial, creado con la misma gente de la comunidad”. Muñoz, Romina: “Difícil de atrapar. Apuntes sobre el trabajo artístico de Marco Alvarado”, en

primera en 2016 en el espacio individual dedicado a la exposición de su obra reciente e inédita dedicado al artista¹⁶, como ocurría con el resto de los artistas integrantes de La Artefactoría, en la exposición *¿Es inútil sublevarse? La Artefactoría: Arte y comentario social en el Guayaquil de los ochenta* celebrada en el MAAC¹⁷. Obras, las de Alvarado, que han sido objeto de una reciente publicación –en enero de 2018–, titulada *Difícil De Leer Entre Mi Luto y Mi Fantasma*¹⁸, de la que existe incluso una versión traducida al inglés¹⁹.

Miembro del histórico colectivo guayaquileño La Artefactoría, Alvarado puede ser considerado como uno de los artistas ecuatorianos en activo que ha desarrollado más profundamente una crítica a la propia institucionalización de los fenómenos artísticos. Una crisis que le condujo en ocasiones a la destrucción de su propia obra, al abrazo de la docencia y al desarrollo de talleres o de iniciativas artísticas comunitarias en sectores habitualmente alejados del consumo del arte contemporáneo. Y que ha sufrido diversos ataques y censuras, los últimos de los cuales se cifraron en los golpes –registrados en vídeo– que un universitario propinó el 13 de noviembre de 2017 a *Catalino*²⁰, una de las obras de su exposición *Difícil De Leer Entre Mi Luto y Mi Fantasma* en su itinerancia

Alvarado, Marco: *Difícil De Leer Entre Mi Luto y Mi Fantasma*. Guayaquil y Quito, Festina Lente, 2018, pp. 82-91. La cita procede de la p. 85.

¹⁶ Cfr. Abad Vidal, Julio César: “Del cuestionamiento críptico y revulsivo de Marco Alvarado”, en *La Artefactoría*. Quito, Ministerio de Cultura y Patrimonio, y Guayaquil, Sor Juana Producciones, 2017, pp. 101-119.

¹⁷ Dedicamos sendos ensayos a cada una de las propuestas de los seis artistas comparecientes en el catálogo publicado con ocasión de la muestra. Al mencionado en torno a la propuesta de Alvarado se suman los titulados “Flavio Álava y su serie magistral de collages carentes de título” (*ibíd.*, pp. 81-99), “De los prototipos gastronómicos de Paco Cuesta” (*ibíd.*, pp. 121-135), “De la instalación de Xavier Patiño sobre su proyecto artístico-pedagógico” (*ibíd.*, pp. 137-148), “Acerca de la experiencia del tiempo, de Marcos Restrepo” (*ibíd.*, pp. 151-161), y “Un adecuado muestrario de las obsesiones de Jorge Velarde” (*ibíd.*, pp. 163-179).

¹⁸ Alvarado, Marco: *Difícil De Leer Entre Mi Luto y Mi Fantasma*. Guayaquil y Quito, Festina Lente, 2018. Alvarado cierra la introducción al volumen con este elocuente testimonio: “Este libro no pretende ser un catálogo de mi participación en la muestra de La Artefactoría. El objetivo aquí es hallar otro contenedor para todas esas memorias que tengo de mi tiempo fuera de la ciudad; memorias atadas de manera poco afortunada a la vida republicana del Ecuador, desde siempre mutilada, lisiada y cercenada por el autoritarismo y la corrupción”. *Ibíd.*, p. 7.

¹⁹ Cfr. Alvarado, Marco: *Hard To Read Between Grief and Ghosts*. Tr. de Salvador Izquierdo. Guayaquil y Quito, Festina Lente, 2018. Su primera edición se reduce a una tirada de tan solo doscientos ejemplares, frente a los quinientos de la publicación en lengua española.

²⁰ *Catalino. Mediunidades psicográficas vinculadas al fenómeno intelectual* es una obra realizada entre 2006 y 2016. Consiste en un urna (de 200 x 230 cm) en cuyo interior se exhiben una pintura, *Catalino* (2013, óleo sobre lienzo, 190 x 140 cm), un manifiesto impreso sobre papel, así como fotografías, collages y dibujos. Un detalle de la misma ha servido de portada para la publicación *Difícil De Leer Entre Mi Luto y Mi Fantasma*.

en la ciudad de Cuenca, en el Museo de las Conceptas, y la clausura prematura de la muestra²¹, y otros que ha sintetizado admirablemente Matilde Ampuero²².

Podríamos considerar la dirección de los talleres de *Contaminados, lo popular en arte* de Alvarado –y de manera en cierto modo afín a la noción de curaduría como “producción de infraestructura” acuñada por Justo Pastor Mellado²³, o al concepto de “productor de acontecimientos” de Paul Ardenne²⁴– como una feliz actualización de lo que denominaremos aquí como el artista como generador de tejido artístico colaborativo.

Resulta notable la coherencia entre las posiciones de Alvarado frente a las institucionalidades museística y galerística, su desarrollo de prácticas artísticas en comunidad –en las que amplió sus horizontes de intelección del propio fenómeno artístico–, y el diagnóstico de las comunidades, los protocolos y los requerimientos

²¹ El mismo día de la agresión, la exposición, que se había inaugurado el 31 de octubre, y que tenía previsto su cierre en el mes de febrero de 2018, fue clausurada por decisión eclesiástica. Así, el Secretario de Comunicación de la Curia, Padre Joffre Astudillo, en declaraciones al diario *El Tiempo* (Cuenca), publicadas el 15 de noviembre, afirmaba: “Dialogamos con el Alcalde, con la Directora [del Museo de las Conceptas, Mónica Muñoz] y pedimos que se levante esta exposición porque para nosotros no era coherente que se desarrolle en este espacio”. Con posterioridad, la muestra sería reabierto en otro espacio institucional cuencano, la Sala Proceso, dependiente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, entre los días 13 de diciembre de 2017 y 28 de febrero de 2018.

²² “Obras como «Identidad Nacional» (1985), que casi le vale la cárcel, en 1988, por una denuncia del entonces embajador del Ecuador en Brasil, que la consideró una ofensa al símbolo patrio de la bandera; «Arte no es Pintura» (1ª Bienal de Cuenca, 1987), acción clandestina que fue implícitamente censurada y removida de los muros de la bienal por el ejército que había militarizado Cuenca; o «Las meigas y sus hijas van al cine mientras el diablo se ríe» (Bienal de La Habana, 1994), cuya remoción causó la protesta de gran parte de los artistas que participaban ese año en la bienal. En esencia estas obras fueron censuradas porque señalaban con su crítica, simbología y frontalidad, las debilidades del poder y su historia de dominación, pero sobre todo porque invitaban a pensar”. Ampuero, Matilde: “Acerca de la censura a la obra de Marco Alvarado”, en Alvarado, Marco: *Difícil de leer entre mi luto y mi fantasma. Op. cit.*, pp. 39-41. La cita procede de esta última página.

²³ “Cuando hablo de infraestructura me refiero a algo más que una edificación: se trata de la habilitación de dispositivos de recolección y de inscripción, tanto de obras como de fuentes documentarias, destinadas a reducir el retraso del trabajo universitario en historia del arte, respecto de la inscripción transversal del conocimiento producido por el arte contemporáneo, en sentido estricto; esto es, aquel arte, aquellas obras que proporcionan el diagrama de acceso al retraso analítico de las historias locales”. Pastor Mellado, Justo: “Apuntes para una delimitación de la noción de curador como producción de infraestructura”, en Jiménez, José (ed.): *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid, Turner, 2011, pp. 169-187. La cita procede de la p. 177. Pastor Mellado ofreció por vez primera estos argumentos en 2001, en una ponencia dictada, precisamente, en la ciudad de Guayaquil.

²⁴ Experiencias en las que “el artista se proyecta (...) en el corazón del mundo y de los suyos, posicionado para un trabajo que compromete prácticas de intersubjetividad, de reparto y de creación colectiva”. Ardenne, Paul: *Un arte contextual*. Tr. de Françoise Mallier. Murcia, Cendeac, 2006, p. 24. Ed. orig.: *Un art contextuel*. París, Éditions Flammarion, 2002.

técnicos de los talleres que ha logrado implementar en el seno del proyecto *Contaminados, lo popular en arte*.

En este sentido, consideramos que, al igual que la eclosión de las vanguardias ha perpetuado modos hegemónicos de exposición, una disidencia comprometida no puede cifrarse únicamente en una posición estética –a una toma de instituciones habitualmente cerradas a lo popular–. Es precisamente la subsunción a este circuito lo que aliena, lenifica y aun prostituye la legítima ansiedad por transformar este calamitoso estado de las cosas. Frente a esta estetización de las diferencias, unas prácticas culturales en el seno de la comunidad que permita una profundización en el propio sentir colectivo y una apertura de horizontes, resulta imprescindible. Y esto es, ciertamente, lo que ha perseguido Alvarado.

En una comunicación personal, enviada por correo electrónico el 19 de noviembre de 2018, Alvarado valoraba retrospectivamente el proyecto con una preclara autocrítica, señalando que, “partió de una iniciativa personal, pero que fue tomando rumbo propio con el aporte, no necesariamente propositivo, sino que el contacto, el compartir, socializar, desarrollar empatías y simpatías, canalizó nuevas ideas, necesidades y propuestas”. Precisamente, la capacidad de asumir las diferencias, todo aquello que se aleja de un programa preestablecido, escuchando a las personas que de una u otra forma se han vinculado en alguna ocasión con el proyecto es lo que distancia la labor directriz de Alvarado de aquellos artistas mesiánicos o turísticos que logran aportes públicos para el desarrollo de prácticas que enmascaran con un autodenominado arte político –o enarbolando lo que podríamos llamar “la causa de un arte de conciencia” –, en lo que las administraciones, no tanto por mala conciencia cuanto para su instrumentalización, parecen muy interesadas en invertir. Prácticas demagógicas, al fin, que lenifican reacciones auténticas en un estado crítico como el que viven nuestras sociedades²⁵.

Alvarado ha declarado, y citamos *in extenso* por cuanto lo consideramos un testimonio esclarecedor de sus intenciones que,

²⁵ Un desarrollo que cuenta, no obstante, en la presente ocasión con un respaldo institucional en la figura de un patrocinio parcial del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Como lo fue, asimismo, la exposición *¿Es inútil sublevarse? La Artefactoría: Arte y comentario social en el Guayaquil de los ochenta*, curada por Ampuero en el MAAC en 2016. La Artefactoría recibió en 2017 el Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera a la Trayectoria Artística.

Desde la mirada urbana o desde la del artista urbano lo exótico de las formas ingenuas del arte popular se convierte en una pantalla de señuelo que impide ver lo que realmente importa, que la fuerza y la energía de lo comunitario que es también, finalmente, el objetivo último de estos proyectos que estamos implementando, llega a vincularnos o por lo menos a aprender de estas energías a través del arte. Para mí al menos es importante reconocer que el arte no es más importante que lo comunitario, sino que lo comunitario es lo que tiene mayor relevancia²⁶.

En este sentido, acaso el diagnóstico más aproximado a las actividades emprendidas durante el desarrollo de los talleres se relacione con lo que Paul Ardenne caracterizó como la práctica de favorecer un “estar juntos”:

Una realización no impuesta por el artista sino, al contrario, abierta al estado de paso y sometida a la negociación; una realización donde la intersubjetividad se revela como mecanismo de creación, su naturaleza procesal hace de la obra un acontecimiento, un opus: lo que se obra y no lo que, por fin acabado, se da como obrado. El arte participativo: una fórmula que se concreta a partes iguales en la «operación» y en el cenobitismo²⁷.

Para la discusión de estos asertos resulta necesario un primer análisis de estos talleres, a lo que se procederá a continuación.

Contaminados, lo popular en arte como proyecto artístico comunitario

El entorno en el que se ha desarrollado la mayor parte de los talleres ha sido el sector Isla Trinitaria, situado en la parte meridional de la ciudad de Guayaquil. Una localidad en la que asentó durante las décadas de los sesenta y los setenta del pasado siglo población de aluvión procedente del campo y de la costa. Isla Trinitaria ha sido el lugar, uno de los más conflictivos de la región, al que se han vinculado los más de los talleres del proyecto. Y, en particular, lo han hecho entre los vecinos de la Cooperativa

²⁶ Declaraciones de Marco Alvarado realizadas al autor el 19 de agosto de 2018.

²⁷ Ardenne, Paul: *Un arte contextual. Op. cit.*, p. 123. Resulta curioso el empleo de Ardenne del último sustantivo de la cita, que designa a lo que caracteriza a quienes viven una vida religiosa en comunidad. Alvarado, como director de los talleres desarrolla una suerte de vocación misional cifrada en su propia fe personal en la necesidad de los mismos procesos que ha abierto.

Andrés Quiñonez, gracias al entusiasmo de un líder comunitario, Jimmy Simisterra²⁸, responsable de “la casa comunal”, como se refieren a ella sus usuarios²⁹, en cuyas instalaciones se desarrollaron sendos talleres de cerámica etnomusical y de peluquería, así como un tercero que hibridaba las dos prácticas mencionadas.

Durante los meses de junio y julio de 2018 se celebró un taller de cerámica y de música a cargo de Juan Pacheco³⁰ y Carlos Freire³¹. Este taller se desarrolló durante tres fines de semana consecutivos³², concitando a un total de treintaitrés habitantes de Isla Trinitaria, procediéndose a la ejecución de dos quemas. En la primera, celebrada el sábado 23 de junio, se realizó una cocción en el patio de un vecino, Norberto Limones, de las obras elaboradas por los participantes del taller durante el primer fin de semana y de aquellas realizadas en la mañana de aquel mismo día que no precisaban de un dilatado secado previo. La segunda quema tuvo lugar el 7 de julio. Para la ocasión, y por las dimensiones mayores de las piezas producidas, entre las que destacaban diversos ejemplares de un instrumento de percusión de origen nigeriano, el udu³³, se recurrió a un amplio y profundo hoyo excavado en la tierra. El largo proceso de este segundo quemado de las piezas cerámicas se constituyó en una auténtica celebración festiva que fue amenizada por la música y el baile del Grupo Afromestizo Candente, una compañía fundada por habitantes, en su mayoría jóvenes, de Isla Trinitaria, en 2007 y dirigida por el propio Simisterra. El carácter lúdico de las actividades de esta agrupación no debe, si se nos permite, confundir al lector. A la ostensible precariedad económica de sus miembros y su autodidactismo –o por mejor decir, la naturaleza compartida de los avances en el conocimiento musical de sus integrantes– no puede sustraerse una

²⁸ Jimmy Simisterra (Guayaquil, 1967) emprendió sus primeras iniciativas de trabajo social ya en 1996. Alvarado conoció a Simisterra hace nada menos que unos siete lustros, cuando le invitó a participar como modelo en algunas de las clases de dibujo que dictaba siendo docente en la Universidad Politécnica de Guayaquil.

²⁹ Su nombre oficial es Fundación de Asistencia Social Sra. Cleotilde Guerrero, que recibe el nombre del su madre. La fundación no se constituiría jurídicamente sino hasta el 21 de noviembre de 2004. Su sede se localiza en un edificio construido con unos fondos municipales partiendo de la iniciativa de una reina de belleza, la Reina de Guayaquil (2005-2006), André Giler Carrera, quien asistió a la inauguración del local, en febrero de 2007, junto a la entonces Reina de Guayaquil, Johanna Corredores. Agradecemos esta información a Jimmy Simisterra.

³⁰ Juan Pacheco (Cuenca, 1961) es ceramista y docente del taller de Cerámica de la Carrera de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.

³¹ Carlos Freire (Ambato, 1957) es músico, etnomusicólogo y docente de la Carrera de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.

³² Entre el sábado 16 de junio y el domingo 8 de julio.

³³ Instrumento aerófono, habitualmente cerámico, que se percute con la mano. Su nombre, en lengua igbo, la propia de la comunidad del sudeste nigeriano homónima, significa “vasija” debido a la similitud del instrumento con estos recipientes.

información relevante sobre la que Alvarado insiste con frecuencia: formar parte de esta compañía constituye tal vez el pilar más poderoso para “pelearle muchachos” (la expresión es del propio Alvarado) a la delincuencia, y al consumo y al tráfico de drogas.

La segunda quema congregó a otros vecinos que no habían participado de los talleres, y fue registrada fotográfica y audiovisualmente; recursos que han sido compartidos en la exposición *Contaminados, lo popular en arte*, en la que, asimismo, se ha ofrecido un muestrario de los instrumentos musicales, tanto de viento y propios de las tradiciones vernáculas –silbatos y ocarinas³⁴–, como de persecución y de origen foráneo –el mencionado udu–, realizados por los asistentes a los talleres. Finalmente, diversas producciones audiovisuales registran la ejecución de estos mismos instrumentos, evitando así una descontextualización de los artefactos por su presentación meramente objetual en las vitrinas de un museo.

Por diversos motivos consideramos que el planteamiento de este taller resultó idóneo. Obedeció, en primer lugar, a un diagnóstico apropiado, pues se implementó en el seno de una comunidad que cuenta con una intensa vinculación con la práctica musical. Asimismo, la concepción de este taller puede considerarse idónea por cuanto los rudimentos cerámicos precisos para la elaboración de estos instrumentos de viento y de percusión resultan muy sencillos de aprender. Asimismo, para el desarrollo de estas actividades de modelado se requiere únicamente un material accesible y de coste módico, la cerámica. Y el procedimiento de la cocción, tal y como se implementó en las tres semanas durante las que se impartió el taller, no precisa de modo imprescindible—en caso de no haberlo— de un horno, sino que basta para la cocción de las piezas elaboradas un fuego en superficie, similar al que sirve para la elaboración familiar de ciertos alimentos. Por todos estos motivos: la accesibilidad y economía de los materiales para su modelado y la tecnología necesaria para su cocción, así como la sencillez en la recreación de los volúmenes en arcilla, resulta loable la opción de este taller tanto por su conveniencia como por la posibilidad de que los miembros de la comunidad en la que se ha desarrollado el taller mantengan esta actividad lúdica y recreativa sin necesidad de la

³⁴ Pese a la creencia popular, el origen del instrumento en el actual territorio ecuatoriano no es exclusivamente andino. “El nombre de ocarina proviene de un instrumento italiano y por extensión se denominó a las flautas globulares arqueológicas de las antiguas culturas ecuatorianas. Generalmente la ocarina tiene forma antropomorfa, zoomorfa o fitomorfa, tal cual la piezas que corresponden a la cultura Tuncahuan [que sí es andina] y la Tolita [que es costeña]”. Pauta Ortiz, Patricia: *La música y las formas. Un recorrido por la cosmovisión andina*. Cuenca, Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay, 2015, p. 135.

presencia de los docentes en el futuro. Un taller que ha logrado la formación de un desarrollo de formas y de vehículos expresivos, y la ejecución de unos instrumentos, gracias a la instrucción de Juan Pacheco y Carlos Freire, respectivamente, cuya elaboración era hasta entonces desconocida por sus participantes, en prácticas de carácter módico en su aspecto económico, y que se han sucedido en comunidad y en un entorno seguro, la “casa comunal”, un enclave notablemente activo en el fomento de la cultura en la localidad de Isla Trinitaria.

Con posterioridad, Jimmy Pareja³⁵ dirigió, durante los días 22 de julio y 9 de agosto, un taller de peluquería de peinado afro orientado a un grupo de mujeres que habitan Isla Trinitaria y en la misma sede en la que tuvo lugar el mencionado taller de cerámica. Las posibilidades abiertas a estos cabellos poseen una honda carga simbólica, pues se remontan al pasado de oprobio sufrido por la comunidad negra en su condición esclavizada. El taller logró dotar de instrumental y de algunos de los conocimientos del afamado estilista a las participantes con el propósito de incentivar la investigación y el desarrollo de este legado. Y, en una suerte de bucle barroco, el taller de peinado conoció asimismo una extensión, asimismo, cerámica. Su responsable fue Francisco Mezones³⁶, ceramista de La Pila, quien tras abandonar su producción de réplicas de cerámicas de las culturas prehispánicas Jama Coaque, Manteña y Valdivia, debido a las dificultades burocráticas impuestas sobre estas prácticas, se hizo peluquero, abriendo un establecimiento para caballeros en la localidad. Esta doble formación hizo de Mezones el responsable idóneo para abrir un taller de modelado en la “casa comunal”. Un taller, dictado los días 23 y 24 de agosto por el propio Mezones y por Marco Alvarado, respectivamente, que ha implementado entre sus participantes la capacidad de realizar bustos de mujeres que son ataviados con cerámicos y exuberantes peinados afro.

Para ello, Mezones realizó el molde de un busto femenino con las características que las participantes consensuaron como las más apropiadas y significativas. Cada uno de los vaciados puede, así, ser ornamentado con peinados en arcilla que son moldeados

³⁵ Jimmy Pareja (Guayaquil, 1974), prestigioso y popular estilista, incorporado al proyecto después de que le fuera presentado a Marco Alvarado por Patricia Muñoz, con quien le une una larga amistad y a quien ha asesorado en algunos de sus emprendimientos profesionales.

³⁶ Francisco Mezones (Montecristi, Manabí, 1974) abandonó la producción de réplicas hace aproximadamente una década, aunque no ha abandonado la práctica de la cerámica, realizando obras por encargo. Mezones, quien conoció a Marco Alvarado en un taller que el artista dictaba en Santa Elena hace años, ha sido, asimismo, quien ha facilitado el contacto del equipo de *Contaminados, lo popular en arte* con los ceramistas, un total de seis, de La Pila que han trabajado en el proyecto.

por quienes aprendieron el oficio en el taller, quemándose el conjunto hasta constituirse cada producción en una obra cerámica única. Una selección de estos bustos ha sido asimismo mostrada en la exposición *Contaminados, lo popular en arte*.

Habiéndose establecido en comunidades con prácticas comunitarias –Alvarado no ha pretendido mesiánicamente la fundación *ex novo* de un tejido colaborativo entre extraños–, estos talleres, en fin, han podido también proceder –por ejemplo, cuando las asistentes al taller de peluquería pactaron entre ellas la incorporación de modificaciones a los rostros de las figuras sacadas del molde elaborado por el ceramista Francisco Mezones– a una reflexión colectiva sobre los aspectos que les definen.

Consideramos, y en ello identificamos uno de los logros mayores del desarrollo de estos talleres, que más que al aislamiento de un grupo –la fragmentación podría ser nacionalista, clasista y aun etnicista–, las prácticas tendentes a la consolidación de estas comunidades, en las que sus miembros por la condición misma de su vecindad pueden muy probablemente constituir un friso intercultural, ha procedido a una profundización en la intelección de las condiciones concretas de su vida material para operar de modo opuesto a, por ejemplo, la caracterización del kitsch que realizara Clement Greenberg ya en 1939³⁷, y cuyo universal triunfo identificara como un logro mayor del alienante capitalismo fordista; “el kitsch es mecánico y opera mediante fórmulas. El kitsch es experiencia vicaria y sensaciones falseadas. El kitsch cambia con los estilos pero permanece siempre igual. El kitsch es el epítome de todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo”³⁸, un diagnóstico que parece adelantarse en varias décadas a lo que conocemos como *globalización*³⁹.

En este sentido, en una ponencia dictada en el ciclo de conferencias celebrado en el seno del proyecto *Contaminados, lo popular en arte*, Adolfo Colombres (Tucumán,

³⁷ Cfr. “Avant Garde and Kitsch”, en *The Partisan Review* (Nueva York), octubre de 1939, pp. 34-39.

³⁸ “Vanguardia y Kitsch”, en Greenberg, Clement: *Arte y Cultura. Ensayos críticos*. Tr. de Justo G. Beramendi. Barcelona, Gustavo Gili, 1979, pp. 12-27. La cita procede de la p. 18.

³⁹ “El kitsch no se ha limitado a las ciudades en que nació, sino que se ha desparramado por el campo, fustigando a la cultura popular. tampoco muestra consideración alguna hacia fronteras geográficas o nacional-culturales. Es un producto en serie más del industrialismo occidental, y como tal ha dado triunfalmente la vuelta al mundo, vaciando y desnaturalizando culturas autóctonas en un país colonial tras otro, hasta el punto de que está en camino de convertirse en una cultura universal, la primera de la Historia”. *Ibíd.*, p. 19.

Argentina, 1944) identifica la necesidad de proceder a lo que denomina un “cambio descolonizador evolutivo” y para la que resulta imperativa la,

Exploración de los recursos de la propia cultura para enriquecerlos y producir así, desde la propia matriz cultural, obras más avanzadas en lo conceptual, más profundas en su contenido, y también más elaboradas en lo formal. Este proceso implica, sobre todo, una innovación, aunque probablemente tendrá que apelar también a los préstamos culturales (o sea, a la adopción selectiva y la adaptación de elementos ajenos), especialmente en el campo de los medios de producción artística y en lo técnico. Asimismo se suelen incorporar los símbolos ajenos, pero no sin resignificarlos⁴⁰.

Acaso la mayor virtud de estos talleres haya sido el hecho de partir de un diagnóstico certero de las prácticas culturales desarrolladas en sus respectivas comunidades, una sensibilidad que constituye una práctica que podría denominarse activista en tanto que se dirige a una contribución en favor del fortalecimiento de comunidades amenazadas por la precariedad y la fragilidad, cuando no por la discriminación, la inseguridad y aun por la delincuencia. Un fortalecimiento que tanto en La Pila como en Isla Trinitaria se ha producido en comunidades ya en sí mismas relacionadas con la práctica cultural, si bien lejos del boato y del aparataje, la protección y la promoción de las instituciones públicas.

Alvarado, en efecto, ha dirigido los talleres a una profundización y un enriquecimiento de los recursos que efectivamente ya desarrollan estas comunidades, ampliando los horizontes conceptuales y técnicos que ya dominan y otorgando una visibilidad mayor, en virtud de la exposición y la publicación derivada de la misma. Así, los talleres realizados en Isla Trinitaria y en La Pila tienen en común el hecho de haberse dirigido a una comunidad ya asentada en las que la cultura –la música en el primer caso, la cerámica en el segundo–, constituye si no una actividad central en muchos casos, como ocurre particularmente en Isla Trinitaria, sí una actividad que convive con otros oficios alimentarios. En ambos casos, además, Alvarado ha obrado sin mesianismo alguno, sino tras gozar de la complicidad de líderes vecinales o de personas muy connotadas en sus respectivas comunidades. En ambos casos, asimismo,

⁴⁰ Colombres, Adolfo: “Arte ilustrado y arte popular y étnico: Convergencias y dialécticas en camino a una modernidad propia”, en *Contaminados, lo popular en arte. Memorias de las jornadas de antropología y arte*. Guayaquil, MAAC, 2009, pp. 104-134. La cita procede de las pp. 127-128.

Alvarado ha sido diligente en la elección de los talleristas por su sensibilidad y su profesionalidad, favoreciendo la articulación de modos de producción que no necesitarán de su intervención en el futuro y que únicamente los involucrados decidirán en qué medida, con qué frecuencia y en qué cantidad habrán de continuar elaborando.

En síntesis, el desarrollo de los talleres de *Contaminados, lo popular en arte* dirigidos por Marco Alvarado ha perseguido por encima de todo el ensayo de diferentes modos de mantenimiento de la apreciación y de la elaboración artísticas como un instrumento de satisfacción en comunidad, de conocimiento y de crítica respecto del supuesto carácter incontrovertible del orden insensato de las cosas en el que sobrevivimos. Además, y ello es particularmente digno de encomio, esta labor colectiva no ha sido fetichizada por el artista –como ocurre a menudo–, pues no ha tomado, firmado y expuesto como propios los materiales ajenos desarrollados por los participantes en los talleres. Una práctica, la de la apropiación de recursos obrados por manos artesanas, por lo demás extraordinariamente común en el arte contemporáneo tanto ecuatoriano –bastaría recordar el ejemplo, para nosotros canónico, de la instrumentalización de las muñecas de trapo de las cajoneras del casco histórico de Quito por parte del pintor Oswaldo Viteri (Ambato, 1931)⁴¹–, como internacional⁴².

⁴¹ Existen otros modos no formalistas de incorporación de lo popular en las prácticas artísticas contemporáneas en el país, como demuestra ejemplarmente la obra de Diego Muñoz (Cuenca, 1980), una de cuyas obras comparece en la exposición, *Ama-zona* (2014, óleo, acrílico, pintura esmalte y espray fosforescente sobre papel sobre fibras plásticas, 170 x 260 cm). Tuvimos la satisfacción de curar un muestra individual de Muñoz en el mismo museo que ha acogida la exposición *Contaminados, lo popular en arte: Diego Muñoz. Cromo de héroe*, entre el 6 de junio y el 4 de diciembre de 2014. Además de su interés en la iconografía religiosa y en el ámbito festivo, Diego Muñoz trabaja una figuración chusca y abrupta, embriagada en lo popular, y durante los primeros años del presente siglo procedió al cosido sobre tela de diversos fragmentos pictóricos así como otros elementos cotidianos, tales como abalorios para collares, lentejuelas o aretes, en pinturas carentes de una perspectiva monofocal, sino valedoras del mismo primitivismo que exhibe la factura de cada una de sus figuras.

⁴² Contrariamente, un ejemplo de un artista internacional que ha trabajado junto a artesanos ecuatorianos, y de otras muchas nacionalidades, sin proceder a una explotación formalista de sus obras es Till Ansgar Baumhauer (Kirchheim unter Teck, Alemania, 1972). En una práctica en la que se establece una doble apropiación de materiales y saberes ajenos, una visual y otra técnica, desarrolla en su obra la reutilización de imágenes tanto procedentes del pasado histórico artístico como del presente, para lo que recurre a mano de obra exógena, y disciplinadamente formada en repertorios técnicos e iconográficos concretos. Su resultado ofrece una glosa sobre las condiciones inmisericordes de un mundo atroz que casi nos obligan a olvidar los canales de desinformación y los paraísos artificiales de la publicidad y de las redes sociales. Baumhauer, por ejemplo, ha trabajado junto a artesanos textiles otavaleños, sombrereros de paja toquilla o con pintores de la comunidad Tigua, tales como César Ugsha Cuyo. Para un análisis de la cuestión, *vide* Abad Vidal, Julio César: “Die Neuverortung des Traumas. Und das Trauma der

A modo de conclusión

Abríamos la presente reflexión recuperando un texto del historiador del arte Carl Einstein, publicado exactamente hace un siglo, en 1919, en una Europa devastada por la Primera Guerra Mundial. El autor, judío, se suicidaría durante la Segunda, en la Francia ocupada por los nazis. Sus palabras parecen reflejarnos con una prístina e inquietante luminosidad. En tiempos calamitosos como los nuestros, abandonando consideraciones imperativas, exclusivistas y autoritarias en torno a la creación artística, proyectos como *Contaminados, lo popular en arte* nos seducen por su honesto, esforzado, humilde, respetuoso y afectivo compromiso con la consideración de estas prácticas como un instrumento que permite un impulso decisivo a una creatividad cooperativa y a la convivencia. A la recuperación. Y en comunidad.

Por ello, lo más importante de los talleres de La Pila y de Isla Trinitaria no es lo que ha acogido la exposición del proyecto, sino lo que habrá de ocurrir fuera del museo, es decir, aquello que, precisamente, se ha de proyectar en el futuro. Solo el seguimiento de estos avances permitirá una cabal apreciación de los logros tangibles e intangibles de lo que en el marco de las ideas –apuntadas en esta ocasión– constituye un proyecto en extremo estimulante.

Frente a la banalización y la frecuente tendencia hacia el espectáculo de las prácticas artísticas contextuales o relacionales⁴³, fácilmente manipulables por el aparataje institucional, hemos intentado persuadir al lector de nuestro convencimiento en la ejemplaridad ética, social y estética de los proyectos dirigidos por Marco Alvarado en el seno del proyecto *Contaminados, lo popular en arte*. Una iniciativa que no consiste en la producción de obras mediante las que como artista refleja su sentir en el mundo, sino como el motivador responsable de ciertos modos en los que los miembros de una comunidad pueden, cuanto menos mínimamente –y en virtud del diálogo, de la

Neuverortung”. Tr. de Antonio Morejón Caraballo y Till Ansgar Baumhauer, en *Till Ansgar Baumhauer. Trauma Transfer*. Mannheim, Mannheimer Kunstverien, 2018, pp. 20-23.

⁴³ Ya en 2002, año de la publicación de la edición original del ensayo de Ardenne, el autor señalaba que, “lo que testimonia la evolución concreta del arte participativo, bajo sus distintas formas, es más bien, a fuerza de uso, un declive histórico”. Ardenne, Paul: *Un arte contextual*. *Op. cit.*, p. 132.

experimentación cooperativa, de la suma de conocimientos, del consenso y de modo contrario a las dinámicas establecidas por un protocolo institucional—, cambiar el suyo.

Post scriptum. Deseamos dedicar el presente trabajo al colectivo de arte multidisciplinario Lakomuna, con el que desarrollamos el proyecto *Hazlo vos mismo* en la ciudad de Cuenca en diciembre de 2014⁴⁴, mediante en el que perseguimos, entre otros sueños, el de maximizar los recursos, en el que acechamos la posibilidad de otorgar una última vida –útil y cálida– a los objetos, antes de llenar con ellos aún más de escombros un mundo que probablemente ya no puede seguir absorbiéndolos. Ruinas habitadas por la compañía y los afectos entre las que desciframos una anhelante oposición al orden imposible de nuestro mundo agonizante.

⁴⁴ Cfr. Abad Vidal, Julio César: “Las diferencias suman. *Hazlo vos mismo*, colectivo Lakomuna”, en *Intermedial* (Medellín), nº 3, 2015, texto sin paginación.